

Private Eyes:
spazi di genere e *counter sociability* nelle riletture
della Restaurazione

La costruzione discorsiva dello spazio sociale: una rilettura.

[...]
To trust thee from my side, imagin'd wise,
Constant, mature, proof against all assaults,
And understood not all was but a shew
Rather than solid vertue, all but a Rib
Crooked by nature [...]. Oh why did God,
Creator wise, that peopl'd highest Heav'n
With Spirits Masculine, create at last
This noveltie on Earth, this fair defect
Of Nature, and not fill the World at once
With Men as Angels without Feminine, [...] ?

John Milton, Paradise Lost, Libro X, vv. 881-893

Nel corso dell'ultimo decennio, all'interno della rivisitazione del passato storico propria dell'episteme post-moderna,¹ l'interesse per la Restaurazione (un segmento temporale compreso approssimativamente tra il ritorno a Londra del sovrano Stuart Charles II, avvenuto nel 1660 e l'ascesa al trono della regina Anna, nel 1702) è andato costantemente aumentando. Gli intrighi, le passioni e i grandi eventi di un'epoca segnata dalle decimazioni demografiche della peste bubbonica (1665), dall'ecatombe architettonica del Grande Incendio di Londra (1666), da vicende storiche politiche e sociali dal valore diversissimo, ma singolarmente affine, quali i Bawdy House Riots del 1668, il Popish Plot del 1678 e la Rivoluzione Gloriosa del 1688, nonché dalle avventure galanti di Charles, monarca gaudente ed epicureo che mise al mondo quattordici figli illegittimi con almeno quindici diverse *maîtresses en titre*, si sono rivelati un serbatoio inesauribile per l'industria mediatica britannica - sia questa cinematografica (*The Draghtsman's Daughter, Il bacio del serpente*, UK/Francia/Germania, 1998, oltre al recente *Stage Beauty*, UK/Germania/USA 2004, fortunato adattamento del *play* di Jeffrey Hatcher *The Compleat Female Stage Beauty*, 2002),

televisiva (la mini-serie *Charles II. The Fire and the Passion*, BBC1 novembre-dicembre 2003), museografica (*Restoration Lives: Samuel Pepys and His Circle*, National Portrait Gallery 2003), nonché storico-biografica (la premiatissima narrazione della vita di Samuel Pepys fatta da Claire Tomalin, 2003 oltre al recente *All the King's Women. Love, Sex and Politics in the Reign of Charles II*, in cui gli eventi “have many of the characteristics of a Cold War spy movie”) e narrativa (*Restoration*, 1989 *historical novel* di Rose Tremain candidato al Booker Prize, poi adattato per il grande schermo nel 1995) - che ha riconosciuto alla verità storiografica le caratteristiche tematiche e formali proprie della *fiction* popolare di successo.²

Se da un lato la narrativizzazione della storia tratta gli avvenimenti del passato con lo spirito proprio di una rispettosa ricostruzione fattuale, espressione di un'episteme empirista e positivista,³ spesso gli autori contemporanei hanno contestato questo tipo di rappresentazione attraverso una diegesi allargata in senso diacronico, che trae ispirazione da personaggi ed eventi reali per riproporli - rielaborati, rinnovati e adattati al presente - secondo pratiche scritturali affini a quelle della *historiographic metafiction*.⁴ Una simile intergenericità dinamica e rivitalizzante caratterizza appunto la quadrilogia poliziesca dedicata dalla romanziera, attrice e storica del teatro Fidelis Morgan alla Contessa Ashby de la Zouche.⁵ La serie testuale, composta tra il 2000 e il 2004 e da me classificata come *rilettura*, partecipa all'attuale revisione, problematizzazione e ri-definizione dello statuto e della socialità femminili nel contesto della *early modern history* inglese.⁶ La Restaurazione è infatti il periodo storico in cui i ruoli pubblici della donna, la costruzione del genere sessuale e la gestione legata al genere dello spazio sociale subirono un'iniziale sistematizzazione discorsiva (di stampo religioso, precettistico, filosofico, politico), messa in discussione nel suo stesso farsi e destabilizzata da forze socio-economiche modellizzanti quali il sorgere della civiltà del lusso e del *leisure* legata al commercio (anche coloniale), il prospettarsi dell'urbanesimo metropolitano, la nascita delle prime classi mercantili e del mercato azionistico ed infine l'affermazione di una cultura della stampa.

Situandosi al centro di questa complessa e poliforme dinamica interdiscorsiva, le riletture qui in esame vanno intese come pratiche scritturali che elaborano forme e motivi propri di una vasta costellazione testuale e culturale storicamente definita secondo modalità trasformazionali affini a quella della riscrittura creativa, apportandovi variazioni strettamente legate al contesto – “non solo letterario, ma anche storico, sociologico e politico”⁷⁷ - di ricezione. Il metalinguaggio della rilettura opera dunque una trasformazione del sistema culturale iniziale (che potremmo denominare, per affinità terminologica, *ipocontesto* della Restaurazione), revisionato e presentato secondo le sovrastrutture ideologiche e discorsive del contesto secondo, che definiremo *ipercontesto* (contemporaneo) di ricezione. Commenta Mirella Billi: “[i]l ‘rispecchiamento’ – come si è visto, complesso e ricco di implicazioni – del passato non contribuisce soltanto a creare nuovamente dei testi trascorsi, ma ad attivare una relazione dialettica tra passato e presente, e dunque ad operare una sostanziale trasformazione di tutto il circuito letterario.”⁷⁸

La rilettura implica pertanto una particolare forma di trasposizione diegetica: lo spostamento della cornice storica di decodificazione (*traslazione prossimizzante*) è affiancata dalla conservazione del nome proprio di alcuni personaggi, principali e secondari, segno del mantenimento di un’identità storica determinata (*fedeltà diegetica*). Evidente appare dunque il valore culturale della rilettura, che instaura un dialogo tra contesti distanti, spesso dal complesso valore metatestuale, nonché con numerosi (iper)testi epocali – esplicitamente citati oppure allusi indirettamente. In un’ottica pragmatica, infine, la pratica transdiegetizzante della rilettura ha una finalità modernizzante e generativa, attualizzando ed avvicinando l’ipocontesto per il proprio pubblico, come nel caso delle narrativizzazioni storiche a cui si accennava in precedenza.⁹ Afferma Morgan in un’intervista:

The benefits [with writing fiction set in a specific period of history] are that you can have a good old go at modern times while displaying a strange other world. The problem is that your book gets lumped into a nebulous category called Historical, which doesn’t always indicate the kind of book you have actually written. [...] I get very cross when people write books set in somewhere that is ‘Olde’ rather than giving a true and accurate taste of the time. Jacobean times [...] were black,

gruesome and violent in taste; but by the time I am writing things have changed. There are strangely familiar parallels to our times.¹⁰

All'interno del quadro teorico appena delineato, la rilettura va intesa pertanto come una re-interpretazione, che attribuisce ai personaggi della finzione motivazioni psicologiche ed ideologiche proprie della modernità (*transmotivizzazione*) e contemporaneamente ne opera il fondamentale riposizionamento assiologico, teso a valorizzare (spesso polemicamente) figure originariamente secondarie all'interno dell'ipocontesto (*valorizzazione secondaria*).¹¹ Tale *framework* teorico e critico (collegato alla revisione del canone letterario, alle correnti revisioniste del neo-storicismo di ambito femminista e in maniera più generale ai *women's studies* contemporanei) ben si presta alle narrazioni femminili dal quale muovono le opere di Fidelis Morgan, incentrate sulla comparsa problematica di una nuova – nonché altamente controversa - figura *professionale* quale quella della scrittrice. Questo personaggio - oggetto (e solo parzialmente soggetto) di una mitopoiesi collettiva, presto centrale nel sistema culturale coevo –¹² incarna, e spesso inscena, le complesse negoziazioni tra pubblico e privato che caratterizzano la Restaurazione nel suo complesso attraverso la gestione di due spazi alternativi (l'uno storico, l'altro fittizio) all'interno della *sociability* giacomiana: la *news room* e l'agenzia investigativa.

Nella cultura pubblica epocale, costruita attorno a un'ideale assialità sociale e urbanistica imperniata sulla dialettica corte-parlamento-strade-ritrovi cittadini, la *news room*-agenzia investigativa immaginata da Morgan si posiziona su di un crinale ideologico e sociale, al margine di un'infrastruttura culturale in prevalenza maschile e omosociale.¹³ Va infatti ricordato come fin dalla sua sistematizzazione iniziale la sfera pubblica borghese inglese fosse una struttura gerarchizzata, selettiva nell'accesso e definita dalla posizione sociale dei suoi membri. Barker-Benfield così commenta la funzione della *alehouse* seicentesca, spazio paradigmatico del commercio, delle relazioni interpersonali e del dibattito pubblico: “Women were present at alehouses, taverns, and inns but, it must be emphasized, as workers – drudges, cooks, waitresses, and prostitutes (who worked in the backroom) – not as equal consumers of leisure.”¹⁴ Nella *coffee house*, il ritrovo

sociale maschile da cui si è sviluppata la *public house* moderna (e dove, significativamente, venne dibattuto per la prima volta a quali soggetti andasse esteso il diritto di voto politico), gli avventori potevano gustare bevande calde in un ambiente confortevole e accogliente per il modico prezzo di un *penny* (si parlava infatti di “Penny Universities”), ascoltando e a loro volta diffondendo notizie, pettegolezzi, novità. Ancora una volta, tuttavia, “by and large women were excluded from the social and political activities of coffeehouses and *therefore denied access to the most direct means of hearing and sharing news.*”¹⁵

La costruzione di due opposte sfere di inter-azione sociale e la conseguente divisione sessuale del lavoro implicavano dunque una precisa ripartizione discorsiva retta dal genere sessuale: mentre lo spazio pubblico rappresentava il luogo in cui cultura e ideologia erano costruite e diffuse, lo spazio privato era strutturato come un gineceo, *oggetto* privilegiato (nonché *prodotto*) di quella cultura e ideologia stessa. All’interno di una tale articolata dialettica sociale, lo sviluppo di una cultura della stampa (la *print e news culture*, un sito di espressione per poetesse, drammaturghe e croniste inedito nella configurazione intellettuale dell’epoca) avvenuta nella seconda metà del XVII sec. coincide con la nascita di sfere pubbliche alternative, ovvero di *counter publics*,¹⁶ che, testimoniando una fondamentale trasformazione negli allineamenti di genere propri dell’epoca moderna, stravolgono la topografia dei domini pubblici e privati e rappresentano una promessa (ancorché prematura) di eterosocialità.

Counter publics. Il giornale e l’agenzia investigativa come nuove categorie della performatività urbana.

I have acted in all the Parts of my Life as a
Looker-on, which is the Character I intend to
preserve in this paper.

[Joseph Addison], *The Spectator*, No. 1¹⁷

La quadrilogia comico-poliziesca ideata da Fedelis Morgan di cui sono protagoniste la decaduta Contessa Anastasia Ashby de la Zouche, amante adesso impoverita del Merry Monarch, Charles II e la fida (oltre che prosperosa) cameriera Alpieuw traccia una cavalcata irriverente e compiaciuta tra tutti i segni - letterari artistici storici e sociali - della Restaurazione. La serie mescola con divertita abilità le modalità semantiche di vari generi letterari, coevi ed eteroevi: nella loro di qualità di paradigmatici “comedic historical whodunits”,¹⁸ il racconto poliziesco al femminile è accompagnato a una parodia della schermaglia coniugale della commedia di costume, i toni vibranti della tragedia eroicomica si inframmezzano al resoconto storiografico, i passi filosofico-scientifici sono alternati a estratti di cronaca scandalosa. Figure socialmente deboli in una società in rapida evoluzione, caratterizzata da forme inesorabili di proto-capitalismo borghese (nella capitale tutto è una merce in compravendita, dal sesso più veloce al matrimonio più duraturo), le due eroine si vedono obbligate a mantenersi cercando di sfruttare dapprima la propria nobile arte (la Contessa è una drammaturga mancata, in un ammiccamento garbato alla figura di Aphra Behn) e, in assenza di guadagni immediati, affidandosi in seconda battuta – e molto meno ambiziosamente - al proprio ingegno: “[b]ut as Society had changed, becoming more and more obsessed with money, profit and wealth, the Countess herself had been driven into the marketplace to survive. Taking her cue from a number of successful women, she *wrote* for money” (UF p. 2, l’enfasi è nel testo.)

How had it come to this? At her age and station she should be sitting at home being served hot chocolate and biscuits while reading some juicy scandalous broadsheet. Instead she was near penury, forced into working for a living, chasing after scandal all over London to provide the tittle-tattle for other ladies to read while longing in their cosy homes, gulping down buckets of best bohea tea.¹⁹

La possibilità di sostentamento stabile arriva infatti sotto forma di un foglio dozzinale, il *London Trumpet*, “two sides of foolscap” (UF p. 15) stampati a cadenza bisettimanale dalla Cue Printing House, piccola impresa venale nello spirito, ma gradevolmente puntuale nei pagamenti. Il periodico, una compilazione di scandali e pettegolezzi piccanti presto opportunamente ricodificati come più elegante “society news” (RQ p. 29), ha buona diffusione in tutti i luoghi di ritrovo urbano

della capitale, quelli stessi luoghi che le due protagoniste perlustrano instancabilmente alla ricerca di gustose notizie con cui riempire le colonne a loro affidate. Questa originale attività imprenditoriale, inizialmente avviata dalla coppia in modo del tutto fortuito, si trasforma presto in un sodalizio inscindibile, mentre il rapporto gerarchico padrona-cameriera (dalle spiccate caratteristiche epocali) lascia posto a quello paritetico (e più attuale) di socie in affari, prima nel ruolo di *newshounds* e successivamente, nel rispetto del consolidato sottogenere para-letterario del “giornalismo investigativo”, come *bloodhounds* alle dipendenze di clienti in cerca di aiuto.

‘I asked Mr Cue, who is an old friend of my father’s, if he knew anyone good at searching out scandal. He told me that this very day he had engaged you for that exact purpose.’ [...] The woman pulled out a purse and removed two golden guineas. ‘I want you to follow [my husband]. Follow him day and night. Follow him to his whore, that I may at least know the name of this *thing* who is my rival for his love.’ (UF p. 39, l’enfasi è nel testo.)

Nel mondo pan-economico della Restaurazione, la Contessa e Alpiew si trovano così a diventare *produttrici* di notizie, portavoci della *doxa* e come tali soggetti in grado di creare e modificare l’opinione pubblica.

‘Ladies, said Rebecca, ‘I come here with a proposal for you both. A proposal that could earn you some money. [...] As you know since the two theatrical companies split four years ago [...] [young players and writers like myself] *elected* to stay [...]. But I believe that the general impression the public has is that we were left behind.’ ‘I see, Mrs Montague.’ The Countess tilted her head to one side. ‘But what do you think Mrs. Alpiew and I can do about it?’ ‘Well, I would pay you, of course,’ said Rebecca, glancing at each in turn. ‘And in return...’ she assumed a very serious expression, ‘...you would puff for me.’ (RQ, pp. 46-47)

Autentiche Cagney and Lacey in *petticoats*,²⁰ la Contessa ed Alpiew si esibiscono nella carrellata completa delle attività tipiche del *private eye* classico: intercettano corrispondenze segrete e *assignments* clandestini; pedinano mariti fedifraghi, nerboruti criminali, testimoni oculari; inseguono malviventi prezzolati o vittime innocenti; scassinano robuste serrature e si insinuano nei domicili dei sospetti; reagiscono con fermezza e coraggio alle minacce loro rivolte; si spostano con agilità e padronanza per tutti i quartieri di Londra, che attraversano con crescente sicurezza in un movimento antigerarchico e dominatore. Le stradine malfamate e i ritrovi notturni di Alsatia e della Covent Garden Square le vedono a loro agio tanto quanto la “desolate wilderness” di Lambeth (UF

p. 157), le sponde del Tamigi e le botteghe dello Hay Market; i teatri cittadini del Lincoln's Inn Fields e del Drury Lane sono loro conosciuti come le prigioni della Fleet e di Newgate; Bartholomew Fair e Tyburn sono frequentati con la stessa disinvoltura con cui si aggirano negli esclusivi giardini della Somerset House e di Whitehall. L'uso di verbi di azione caratterizza linguisticamente l'attività investigativa delle due segugie: i comportamenti tipici dei *detectives* al maschile (descritti tramite verbi di investigazione e ragionamento, induttivo e deduttivo, quali *to inspect, to scan, to check, to search* nonché verbi di movimento e ricerca come *to clamber down, to dive, to grab, to dash, to dart, to rush, to burst*) sono affiancati da numerosi atti linguistici dalla spiccata funzione perlocutoria.

'Come my friends, we had better talk to this fellow, and find out why he is spending his days admiring our dirty sash windows. Alpiev, run round through the church, and come upon him from the other direction.'
Alpiev bolted off at once. (RQ p. 254)

Soprattutto, nello svolgimento degli incarichi loro affidati le due giornaliste-investigatrici imparano a conoscere e sfruttare l'arte del travestimento e del trucco, giovandosi delle *vizard masks* delle prostitute così come dei *dominos* della nobiltà, spacciandosi per merciaie di Spitalfields oppure per ostesse compiacenti, pronte a trasformarsi perfino in sfrontati *sparks* cittadini con l'aiuto di calzoni attillati e giustacuori: "Before [Alpiev], in full Tityre-tus attire, her hair cropped short like a boy, her eyebrows darkened and a small moustache gracing her upper lip, stood the celebrated actress, Rebecca Montagu." (RQ p. 380)

La pratica del travestimento riesce però a complicare e persino capovolgere il modello poliziesco classico. Se è vero che la *detection* può essere letta come un genere conservatore e positivista - una lotta tra la ragione ed il sistema dei segni, che culmina con la stabilizzazione dell'indeterminatezza e l'imposizione dell'ordine sul caos - quando alla fine del mistero al centro di *Unnatural Fire* le *detectives* restituiscono un significato a ciascun significante, esse scoprono che sotto le vesti dell'elegantissima Mrs Roy si nasconde (letteralmente) niente altri che Nathaniel, uno spietato apprendista avvocato che sta sfruttando genialmente il desiderio di eredi della corte inglese

per uccidere - *in drag* - il re William of Orange. Un sontuoso dispiegamento di sete e taffetà, la conoscenza ostentata di belletti e profumi e un comportamento fin troppo affettato gli sono stati sufficienti per essere scambiato per una gentildonna *à la mode* e per perseguire così indisturbato le sue trame criminali.

‘I had a lovely peach-coloured gown once,’ said Mrs Roy, reclaiming her seat after casting her line again. ‘Magnificent, it was. A *robe de chambre* in rose damask from China, lined with yellow taffeta, an echelle of burgundy ribbons, ribbons on the sleeves, and behind a large bunch of ribbons to mark the waist. [...] I also had a steinkirk of mechlin lace, to conceal my bosom, which went with it.’ (UF pp. 236-37)

Nell’universo parodico di Morgan un farsesco bagno di farina basta a far scambiare Mr. Newton per una signora imbellettata (UF p. 341), un mantello da viaggio e una elaborata parrucca da uomo favoriscono l’evasione della Contessa dal corteo dei condannati per Tyburn (UF p. 116), un lussuoso broccato serve a coprire gli intrighi di un feroce cospiratore. La stessa Anastasia Ashby de la Zouche, antica fiamma del monarca Stuart, ricorda nella sua catastrofe cosmetica più una *dame* teatrale che un’affascinante nobildonna: “[Sir Peter] held the Countess out before him and stared at her cracker face, faded crimson lips now smudged round the edges, black eye make-up running in rivulets down the crazed surface of her face-paint, her ratty red wig, as ever, askew” (UF p. 208). Più che una *rivelazione*, la soluzione al centro del *comic mystery* di Fidelis Morgan è piuttosto una *spiegazione*, dallo spiccato (nonché prevedibile) sapore istrionico: in questo giallo dai gioiosi toni teatrali mascolinità e femminilità sono svelate (o riconosciute) essere niente più che *categorie performative*, ruoli e identità sociali abbracciati consapevolmente dagli attori di un “*rig-me-role*” (UF p. 412) collettivo.²¹

To make ends meet, [Nathaniel-Mrs Roy] got a job [...], and went to the theatre on the afternoons when he wasn’t needed. He watched the women in the audience and on stage, perfecting their coquettish movements, their flirtatious ways. At home in the evenings he practiced making up his face. (UF p. 409)

Nella Restaurazione lo *empowering* delle donne, la conquista da esse mossa a spazi, istituzioni e posizioni autonome e alternative, nonché la contemporanea femminilizzazione del cortigiano e del

beau cittadino - accompagnati da pratiche culturali carnevalizzanti e liberatorie quali il travestimento, appunto, l'imitazione scenica, il *masquerade* e i ruoli in *breeches* - sono stigmatizzati come segno preoccupante di una trasformazione destabilizzante della geografia e della psicologia dei generi e ruoli sessuali, che determina il sovvertimento e la redistribuzione dei poteri nella sfera pubblica e privata.²² Lapidario è il giudizio di un anonimo versificatore, caustico castigatore dei costumi disinibiti imperanti alla corte di Charles II.

No ways to vice does this our age produce,
But women, with less shame than men, do use.
They'll play, they'll drink, talk filth'ly and profane.
With more extravagance than any man.²³

A questo faceva eco a distanza di soli pochi anni un famoso distico, tratto dalla satira giovanile di Henry Fielding *The Masquerade* (1728):

For when Men Women turn – why then
May Women not be changed to Men?

Nei testi di Morgan l'implicita funzione euristica della rilettura è appropriatamente accompagnata da una riflessione, ora seria ora comica, su femminile, maschile e i loro spazi (rispettivi, nonché comuni), secondo una dialettica che ha come momento cruciale una revisione storiografica imperniata sulla transcontestualizzazione. Così la scrittrice ipostatizza l'universo femminile della *sua* Restaurazione:

The Restoration drama was so exuberant and lively, and female characters are really positive. You have wives cheating on husbands and brokering marriage deals before accepting men's hands. There are women who are social upstarts, gambling women, sarcastic female roués and pert maids who talk back to their masters and mistresses. There are women in all walks of life, businesswomen, landladies, writers, even female scientists. I have done my best to capture the feel of this in the books and I am delighted that I show that women had a bold spirit long before the dour and humourless Suffragettes.²⁴

La ri-costruzione elaborata da Morgan della condizione delle donne all'epoca (e, dunque, della *sociability* extra-domestica coeva) entra qui in polemica con le numerose riletture critiche di cui sono state oggetto nel corso degli ultimi decenni le attrici seicentesche, giunte sulle scene inglese proprio in sostituzione dei *boy actors* con il ritorno dal continente della monarchia.²⁵ Tra le

poche professioni femminili autonome nate dai mutamenti economici, sociali, storici e di costume della Restaurazione²⁶ il mestiere dell'attrice era quello che infrangeva più apertamente l'imperante separazione di genere tra sfera pubblica e privata. Esibendosi per gli spettatori in cambio di un compenso in denaro, della fama o di doni e benefici di provenienza nobiliare, le attrici superavano i confini spaziali, sociali e morali tracciati dalla censura di genere epocale. Afferma Straub: "[w]hereas the discourse of professionalism helped to legitimate actors' "feminine excess", it intensified the contradiction between femininity as a public spectacle and emergent definitions of the middle-class woman as domestic and private, *veiled from the public eye.*"²⁷ Abbandonando lo spazio morale e psicologico del DENTRO, dell'interiorità domestica e del sentimento, esse si posizionavano dunque al centro della cultura pubblica, nell'occhio del dominio moralmente dubbio dello spettacolo femminile.

In una comunicazione personale Morgan - essa stessa un'attrice specializzata in ruoli del teatro seicentesco - ha paragonato le proprie eroine alle protagoniste di *Playhouse Creatures* (1993), un'affascinante rilettura teatrale dedicata dalla drammaturga April de Angelis alla drammatica *riabilitazione* (in termini genettiani)²⁸ di alcune attrici della Restaurazione - ivi rappresentate come vittime della loro professione piuttosto che come sue trionfanti, nonché auto-consapevoli, protagoniste.²⁹

D: *Playhouse Creatures* comes in not so much due to chronological proximity to your novels, but rather because I am interested in exploring the gendered spheres the actresses moved in during the Restoration. De Angelis' characters are *creatures*, as she calls them. What does the term imply to you? Perhaps vulnerability? Or rather does it mean that they are a construct (of menfolk, the audience, society at large)? Would you call the Countess or Alpiew *Creatures*? Why?

R: No I wouldn't term them creatures - nor would I the actresses of the 1660s either. [...] Certainly there were actresses who did use their job to get rich boyfriends - and there nothing has changed. But there were also people who simply loved doing the job. [...] I am with Jocelyn Powell on this [...] and think that it was much more a quasi feminist thing really. The audiences were (as now) largely female - why would they care for a woman's legs?³⁰

La rilettura di Morgan ha dunque una valenza e una funzione contrapposta a quella di de Angelis. La Restaurazione da lei re-immaginata è costruita come un periodo di grandi possibilità, di

auto-affermazione ed emancipazione per le donne. Le *playhouse creatures*, in lotta per scindere la propria identità da quella degli orsi e degli altri animali ammaestrati posti a loro in concorrenza, esibiti - sotto sguardi insaziabili, violenti e bestiali nella loro ferinità - nelle arene e nelle taverne della capitale, inscenano l'aspetto più drammatico e oscuro della *sociability* della Restaurazione.³¹

In converso l'anziana Contessa e la cameriera Alpiev, anti-eroine scoronate e indipendenti, attraversano liberamente la cangiante ragnatela edile dei quartieri londinesi, prototipi di *flaneuses*, curiose e dinamiche, che sopravvivono osservando e raccontando la città. La penna e il corpo, la spettatrice e lo spettacolo: politiche di sguardi opposti, creatrici o reificanti, che scelgono di scrivere per non essere iscritti.

Francesca Saggini

¹ Spiega autorevolmente Linda Hutcheon: “[t]oday [...] [t]here seems to be a new desire to think historically, and to think historically these days is to think critically and contextually. [...] The postmodern [...] reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge” (*A Poetics of Postmodernism. History Theory Fiction*, New York-London (1988) 1991, pp. 88-89).

² La citazione è tratta da Derek Wilson, *All the King's Women. Love, Sex and Politics in the Reign of Charles II*, London 2004, p. 260. Per una selezione delle recensioni a *Charles II. The Fire and the Passion*, definito “a skilful route between the history core curriculum and soft-core porn”, rimando all'utile sito <http://www.aboutrufus.com/charlesii-reviews.htm> in cui si sottolinea lo *appeal* delle vicende storiche per il pubblico contemporaneo: “More sexed-up than an Iraqi dossier, this night of spaniel wigs and bulging bodices was a four-million quid bonkfest” (*The Express*, Novembre 17 2003); “Shakespeare made England's kings speak poetry, but television writers now put soap into their mouths. Adrian Hodge's script for this [...] has people in costume speaking lines which might have come from EastEnders” (*The Guardian*, November 10 2003).

³ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 106. Continua la critica: “many historians since [Aristotle] have used the techniques of fictional representation to create imaginative versions of their historical, real worlds.”

⁴ Si vedano le recensioni al *period drama* della BBC1 riportate nel sito sopra indicato: “[it] may be as historically accurate as a Carry On film, but it is cracking drama” (*The Daily Mirror*, December 2, 2003); “the verisimilitude of the production breaks rank with the current vogue of TV costume drama in playing fast and loose with historical accuracy” (*The Independent*, November 15, 2003); “any fictional version [of this wonderfully rich period of English history] – altered to accommodate our contemporary notions of what counts as dramatic – is open to the danger that it will end up more pallid and banal than the original” (*The Independent*, November 17 2003).

⁵ La quadrilogia poliziesca di cui sono protagoniste la Contessa Anastasia Ashby de la Zouche e Alpiev comprende *Unnatural Fire* (2000) *The Rivals Queen* (2001), *The Ambitious Stepmother* (2002), *Fortune's Slave* (2004). Morgan è inoltre autrice di due biografie letterarie (la prima dedicata alla drammaturga Mary Delarivière Manley, *A Woman of No Character*, London 1986 e la seconda all'attrice Charlotte Charke, *The Well-known Troublemaker*, London 1988), due adattamenti teatrali (*Pamela, or the Reform of a Rake*, 1987, dall'omonimo romanzo di Samuel Richardson e *Hangover Square*, dal romanzo di Patrick Hamilton *Cut and Thrust at the Lyric*), del romanzo *My Dark Rosaleen* (London 1984), il manuale *The Bluffer's Guide to Theatre* (London 1986) ed è inoltre co-sceneggiatrice del *thriller* televisivo *Killer Net*. Molto vasta è la sua opera di curatrice di drammi ed antologie letterarie: *The Female Wits*, *Women Playwrights on the London Stage 1660-1720* (London 1981), *The Lucky Chance* di Aphra Behn (London 1984), *A Mysogynist's Source Book* (London 1989), *Female Playwrights of the Restoration*, in collaborazione con Paddy Lyons (London 1991), *The*

Female Tatler (London 1992), *The Years Between: Plays by Women on the London Stage 1900-1950* (London 1994) ed infine *Wicked: Women's Wit and Humour from Elizabeth I to Ruby Wax* (London 1995).

⁶ Il testo di riferimento è naturalmente Jürgen Habermans, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (*Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1962), Cambridge (MA) 1989, per la cui problematizzazione in un'ottica di studi femminili si rimanda in particolare a Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca 1988; *Feminists Read Habermans*, a cura di Johanna Meehan, London 1995; *Feminism, the Public and the Private*, a cura di Joan Landes, Oxford 1998 e, *Women, Writing and the Public Sphere 1700-1830*, a cura di Elizabeth Eger, Charlotte Grant, Cliona Ó Gallchoir e Penny Warburton, Cambridge 2001. Per uno studio della socialità romantica ricco di importanti spunti teorici, v. i contributi raccolti in *Romantic Sociability. Social Networks and Literary Culture in Britain, 1770-1840*, Cambridge 2002.

⁷ Mirella Billi, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Napoli 1993, p. 16.

⁸ Ivi, p. 71.

⁹ Si riassume qui di seguito per sommi capi il fenomeno della transtestualità, esclusivamente nella sua relazione al presente studio: *intertestualità* indica “una relazione di presenza tra due o più testi, vale a dire [...] la presenza effettiva di un testo in un altro”; *metatestualità* “è la relazione, più comunemente detta di commento, che unisce un testo ad un altro testo di cui esso parla”, *ipertestualità* definisce “ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò *ipotesto*).” La trasformazione tematica implica infine altre due pratiche trasformazionali che sono la trasposizione *diegetica*, o cambiamento di diegesi, e la trasposizione *pragmatica*, o modificazione degli eventi e dei comportamenti costitutivi dell'azione” (Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, (1982), Milano 1997, pp. 4, 6-7, 7-8, 353).

¹⁰ I due stralci di intervista appaiono alle pagine del sito HarperCollins Publishers, rispettivamente a <http://www.collinscrime.com/Authors/Interview.aspx?id=404&aid=4107> e <http://www.collinscrime.com/Authors/Interview.aspx?id=511&aid=4107>.

¹¹ Genette, pp. 386 e segg. e pp. 407 e segg.

¹² Si veda, oltre l'introduzione al classico studio di Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen* (Chicago-London 1984), Megan Matchinske, *Writing, Gender, and State in Early Modern England*, New York 1998.

¹³ Si intendono qui con il termine *ritrovi cittadini* istituzioni sociali tipiche della performatività urbana restaurata quali la *coffee-* e la *ale-house*, le taverne, le società mediche scientifiche e filosofiche (la Royal Society fu fondata nel 1660), i *clubs*, le società di dibattito e riforma (la prima Society for the Reformation of Manners risale al 1678), i ritrovi sportivi, gli spazi pubblici del commercio e della finanza. A queste si univano le scuole e le università, congregazioni culturali che negavano l'accesso alle donne. Oltre all'evidente svantaggio di un'educazione scadente (o, ancor peggio, inesistente), questa censura impediva loro di sviluppare una rete di amicizie che ne contribuisse al successivo inserimento sociale e professionale. Il divieto di ingresso nelle *coffee-houses* per le donne e la proibizione di seguire le conferenze alchemiche al Gresham College sono trattate in Morgan, *Unnatural Fire. A Countess Ashby de La Zouche Mystery*, London 2001, pp. 46-50. Successivamente tutte le citazioni tratte dal romanzo appariranno direttamente nel testo, tra parentesi tonde e precedute dall'abbreviazione UF.

¹⁴ G. J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago-London (1992) 1996, p. 53.

¹⁵ Ivi, p. 92. L'enfasi è mia. Per una discussione del ruolo della donna nello spazio maschile ed omosociale della *coffee-house*, v. inoltre Markman Ellis: “[c]offee-house keeping was [...] an avenue of business activity and in a sense somewhat emancipatory. Yet this does not seem to have necessarily implied that they were in possession of financial independence or economic agency” (“Coffee-women, ‘The Spectator’ and the Public Sphere in the Early Eighteenth Century”, in *Women, Writing and the Public Sphere*, cit., p. 38).

¹⁶ Il termine è usato in Terry Eagleton, *The Function of Criticism: From ‘The Spectator’ to Post-Structuralism*, London 1984.

¹⁷ “I have passed my latter Years in this city, where I am frequently seen in most publick places [...]. There is no Place of general Resort, wherein I do not often make my Appearance [...]. In short, where-ever I see a Cluster of People I always mix with them, [...]. Thus I live in the world, rather as a Spectator of Mankind, then as one of the Species.” [Mr Spectator introduces himself], Thursday, 1 March 1711, in Richard Steele e Joseph Addison, *Selections from ‘The Tatler’ and ‘The Spectator’*, a cura di Angus Ross, Harmondsworth (1982) 1988, pp. 198-99.

¹⁸ Recensione di Charlotte Austin a *Unnatural Fire* consultabile a <http://collection.ncl-bnc.ca/100/202/300/charlotte/2000/12-17/pages/reviews/mystery/unnaturalfire.htm>.

¹⁹ Morgan, *The Rival Queens. A Tale of Artifice, Gunpowder and Murder in Seventeenth-Century London*, London 2002, pp. 1-2. Successivamente tutte le citazioni tratte dal romanzo appariranno direttamente nel testo, tra parentesi tonde e precedute dall'abbreviazione RQ.

²⁰ Chris Cagney e Mary Beth Lacey sono le dinamiche ed efficienti poliziotte protagoniste di una famosa serie poliziesca trasmessa dal network americano CBS tra il 1982 e il 1988. Altri modelli extra-letterari possono essere individuati nella agenzia tutta al femminile delle *Charlie's Angels*, recentemente al centro di un mercato multimediale a

livello globale. L'affinità a questi modelli culturali di massa esplica ulteriori aspetti impliciti alle pratiche di correzione contestuale innescate dalla rilettura, tra le quali la più evidente è la trasformazione pragmatica. Pur non scendendo nell'anacronismo, Morgan applica alle sue *detectives* categorie comportamentali proprie della contemporaneità, riconoscendo al lettore implicito affinità psicologica - nonché desiderio di immedesimazione - con le avventure di cui sono protagoniste donne-poliziotto attive, tenaci e risolte.

²¹ Per una spiegazione della teoria della *performance* sociale rimando al fondamentale studio di Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, London 1993.

²² Parlando dei *cross-dressed roles* nei drammi di Shadwell e Southerne, Jessica Munns giustamente rileva come la supremazia maschile non fosse più assiomatica nel teatro del tempo: “[s]uch roles often merely offered the opportunity for a display of female legs and sexy roguishness, but they could also indicate that it is custom, not ability or intrinsic modesty, that keeps women covered and quiet” (“Change, Skepticism, and Uncertainty”, in *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, a cura di Debora Payne-Fisk, Cambridge, 2000, p. 145). Precisa Kristina Straub: “the spectacle of women representing masculine sexuality summons the threat of a nondominant, nonauthoritative – even impotent – masculinity. [...] the ‘castrated’ figure of the cross-dressed actress is also capable of holding a mirror up to masculinity that reflects back an image of castration” (*Eighteenth-Century Players e Sexual Ideology*, Princeton (NJ) 1992, p. 134). Una significativa trattazione, corredata da una bibliografia esauriente, è contenuta in Jaqueline Pearson, “Transvestite Heroines and Plays in Which They Appear”, *The Prostituted Muse. Images of Women and Women Dramatists 1642-1737*, Hemel Hempstead (Herts.) 1988, pp. 100-118.

²³ Il testo della satira appare in Wilson, *All the King's Women*, cit., p. 172.

²⁴ Dall'intervista all'autrice pubblicata nel sito HarperCollins Publishers a <http://www.collinscrime.com/Authors/Interview.aspx?id=511&aid=4107>.

²⁵ In particolare v. Elizabeth Howe, *The First English Actress: Women and Drama, 1660-1700*, Cambridge 1992.

²⁶ Tra le nuove attività aperte alle donne si segnalano in particolare i mestieri collegati alla nascita di un'industria della moda, dei tessuti, del trucco e degli accessori di lusso e la *coiffeuse*. Proprio dopo il ritorno del re, la Company of Barber Surgeons riconobbe infatti per la prima volta l'esistenza delle parrucchiere.

²⁷ Straub, *Sexual Suspects*, cit., p. 89. L'enfasi è mia.

²⁸ Genette, *Palinsesti*, cit., p. 407.

²⁹ London, 1999. Le attrici sono Mary Betterton, Doll Common, Nell Gwynn, Elizabeth Farley, Rebecca Marshall, Elizabeth Barry. Il *play*, messo in scena per la prima volta nel 1993, è stato rappresentato nella sua versione definitiva ampliata allo Old Vic Theatre, Londra, il 5 settembre 1997.

³⁰ Intervista per e-mail a Fidelis Morgan da me fatta il 1 luglio 2004. È interessante notare come in *The Rivals Queens*, un giallo di ambientazione teatrale, la scrittrice ammicchi direttamente al *comic drama* di de Angelis. Nella Torre di Londra un sacerdote truffaldino si presenta con queste – ambivalenti - parole: “ ‘Mr Cibber, your servant. And you two ladies must be playhouse creatures too, I take it?’ The Countess took this as a compliment. Alpiew did not” (RQ p. 17).

³¹ Si legge nel prologo del drama: “DOLL COMMON: Once this was a playhouse, and before that, a bear pit. On a hot day, I swear you could still smell the bears. They used to rag me. ‘That ain't bears, Doll, that's the gentlemen!’ But it was bears because upon occasion as I swept I came upon their hair. [...] I remember the bears moaning at night, and licking the wounds at their throats where the irons cut in and sighing, for while bears love to dance they hate to do it for a whip.” (de Angelis, *Playhouse Creatures*, cit., p. 159). Questa reificazione femminile sembra rappresentare una eco del pensiero del *laureate* Colley Cibber (*An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber: Written by Himself*, 1739) il quale, parlando delle prevaricazioni sessuali (e culturali) subite dalle sue co-protagoniste, ebbe modo di chiosare così: “the poor Stage is but *the Show-glass to a Toy-shop*” (l'enfasi è mia). Per delle simili ricostruzioni della scopofilia – anche femminile - sei- e settecentesca rimando al fondamentale studio di Straub, *Sexual Suspects*, cit. e a Laura Rosenthal, “Reading Masks: The Actress and the Spectatrix in Restoration Shakespeare”, in *Broken Boundaries: Women and Feminism in Restoration Drama*, a cura di Katherine Quinsey, Lexington (Kentucky) 1996, pp. 201-218.